

DOS VISIONES DEL THATCHERISMO EN EL CINE BRITÁNICO: PETER GREENAWAY Y DEREK JARMAN

Monika Kęska

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada

RESUMEN

La época del gobierno de Margaret Thatcher ha sido ampliamente tratada en el cine británico, tanto de los años 80 y principios de los 90 como en el actual. Esta etapa en la historia contemporánea del Reino Unido ha sido ampliamente retratada en el cine realista de Ken Loach, Stephen Frears o Mike Leigh. En el cine inglés más vanguardista esta época es representada de manera bien diferente a la del cine de crítica social. Peter Greenaway y Derek Jarman directores se centran en la crítica de la política cultural del gobierno de Thatcher y de las leyes dirigidas contra el colectivo homosexual (la cláusula 28). En la obra de ambos cineastas podemos encontrar referencias a autores y obras pertenecientes al legado cultural inglés: sonetos y dramas de Shakespeare, Marlowe, la música de Britten, maestros de la pintura inglesa: Gainsborough, Constable, Turner, Martin, Blake, Bacon. En el cine de Greenaway y de Jarman, la tradición artística del Reino Unido es contrapuesta a la decadencia de la cultura británica durante el gobierno de Margaret Thatcher.

Palabras Clave: Peter Greenaway, Derek Jarman, cine británico, Margaret Thatcher

ABSTRACT

The period of the government of Margaret Thatcher has been frequently depicted in the British cinema, since the 80-ies till present day. This epoch in the history of the United Kingdom appears mostly in the cinema of realism, in the works of film-makers like Ken Loach, Stephen Frears or Mike Leigh. In the avant-garde cinema this reality is depicted in the very different way. Peter Greenaway and Derek Jarman criticize Thatcher's cultural and social policy, especially the sadly famous clause 28.

In their works we can find numerous allusions to the British heritage: music of Britten and Purcell, dramas of Shakespeare and Marlowe, the painting of Turner, Constable, Blake and Bacon. They draw a distinction between the cultural decadence of the Thatcher's era and the splendor of the past ages, especially the epoch of Elizabeth I.

Key words: Peter Greenaway, Derek Jarman, British cinema, Margaret Thatcher

Durante los años de su gobierno (1979 -1990) e incluso ahora, la baronesa Thatcher se convirtió en el enemigo número uno de gran parte de los intelectuales y artistas británicos. El término *Thatcherismo* fue acuñado por el sociólogo Stuart Hall y se refiere al conjunto de las características del gobierno de Margaret Thatcher, incluyendo la economía de libre mercado, privatización de muchas ramas de la industria, reducción de ayudas sociales, oposición a los sindicatos. También la falta de apoyo estatal a la cultura, disminución de subvenciones a la educación y limitaciones en la libertad de expresión que disgustaban especialmente a los artistas y cineastas británicos. La época de Thatcher está marcada por la guerra de las Falklands, los atentados terroristas de IRA y las grandes huelgas de los mineros y empleados de ferrocarril en los años 80, resultado de la privatización y de la desafortunada política social del gobierno. Un elemento siempre presente en obras que retratan esta etapa en la historia británica, es la falta de respeto de las autoridades hacia el ciudadano medio. Todos esos problemas han sido ampliamente reflejados en el cine inglés, tanto en los años 80-90, como en el actual.

En el cine realista de Ken Loach, Stephen Frears o Mike Leigh encontramos una visión muy pesimista de los años del gobierno de Thatcher, centrada sobre todo en la situación de la clase obrera, las huelgas y el desempleo. Otro tema muy presente en el cine de la época es el problema del terrorismo, presentado desde diferentes puntos de vista (*Crying game*, de Neil Jordan) y al mismo tiempo denunciando las manipulaciones de este tema por parte del gobierno (*En el nombre del padre*, de Jim Sheridan). La visión negativa de esta época persiste en el cine actual en películas como *Billy Elliot* o *Brassed off*, en las que se retrata las duras condiciones de la vida de la clase obrera durante el período de las huelgas mineras. Las consecuencias de la privatización y liquidación de fábricas del sector minero y metalúrgico han sido representados también en películas ambientadas en época posterior a Thatcher, como *Full Monty*, historia de un grupo de ex empleados de una fábrica metalúrgica que deciden formar un grupo de strippers.

La represión de minorías sexuales y falta de libertades de expresión fue otro de los problemas sociales de la época de Thatcher que aparecieron con fuerza en el cine inglés. Aunque la homosexualidad había sido despenalizada en 1967, el colectivo homosexual seguía siendo marginado, especialmente desde la apari-

ción de la epidemia del sida en Reino Unido. Tanto la enfermedad como la propia orientación sexual fue tema habitual de la prensa sensacionalista, sobre todo cuando varias celebridades, Leigh Bowery, Freddy Mercury, Anthony Perkins o Rock Hudson, fallecieron por culpa del virus. En 1986 el colectivo homosexual se vio afectado por la aprobación de la Cláusula 28, una ley claramente homofoba, que también tuvo gran repercusión en el arte contemporáneo y en el cine, especialmente en al obra de Derek Jarman.

La época de Thatcher había sido severamente criticada en la obra de cineastas comprometidos con la causa social como Ken Loach y Mike Leigh, pero esta oposición anti-conservadora es perceptible también en la obra de directores más vanguardistas del cine inglés, Peter Greenaway y Derek Jarman, quienes se oponen sobre todo contra su política cultural y la opresión de las minorías sexuales. En su obra contraponen la tradición cultural y artística británica a la mercantilización y decadencia cultural del gobierno de Thatcher.

En sus películas la identidad nacional (pero no nacionalismo) se presenta como una estrategia de resistencia contra la colonización cultural por parte del cine estadounidense y la política conservadora del gobierno de Margaret Thatcher. Su idea de la identidad nacional es muy diferente a la de Thatcher, se basa en las referencias al patrimonio artístico y la tradición cultural del país. La alta cultura aparece en sus obras como un rasgo definitorio de la sociedad británica.

La obra de Greenaway y Jarman se inscribe dentro de la corriente neo-vanguardista en el cine inglés contemporáneo, junto con John Maybury, Cerith Wyn Evans y Sally Potter. En su obra se puede percibir una vinculación estética e influencias formales y estilísticas con las artes plásticas, Jarman y Greenaway son quizás los representantes más destacados de esta corriente. Los dos se formaron como pintores, colaboraron con la Channel 4 y el British Film Institute. Aunque ambos directores utilizan medios de expresión parecidos lo hacen con finalidades distintas. Jarman introduce en sus películas elementos ideológicos -defensa de los derechos de minorías sexuales y de los enfermos del sida, crítica del gobierno de Thatcher, ideas socialistas, pacifistas etc.-, de manera directa y con gran carga emocional. Un elemento importante ha sido siempre su experiencia personal, especialmente en sus últimas películas, resultado de la influencia del arte de identidad y del activismo de los años 80. Greenaway, a cambio, se interesa más por la teoría del arte, reflexiones sobre la cultura y arte contemporáneo, el futuro del medio cinematográfico. Se opone al «cine de empatía» y considera que el cine tradicional ha muerto debido a falta de innovación formal. También expone sus ideas políticas (critica el gobierno de Thatcher, introduce ideas feministas), pero aparecen de manera menos evidente y bajo metáforas de personajes destructivos como el director del ZOO o Albert Spica en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*. Se opone a la comercialización de la cultura (Z.O.O.) y a la invasión de las producciones de Hollywood.

El estilo de Peter Greenaway es más frío y calculado, en comparación con el activismo de Jarman. El sistema representativo de sus películas es más complicado que el de Jarman, Greenaway crea estructuras visuales y narrativas muy complejas y con una estructura rigurosa, derivada de del minimalismo musical de Steve Reich, Michael Nyman, Philip Glass, los experimentos de John Cage y la prosa de Borges.

En la obra de ambos directores la música tiene una importancia crucial. Abundan alusiones a la obra de Purcell (las composiciones de Nyman) y Benjamin Britten (*War Requiem*, De D. Jarman), los dos compositores más importantes de la música inglesa. Ambos utilizan referencias a la pintura como un componente de innovación formal de la imagen cinematográfica y como alusión al patrimonio cultural británico.

DEREK JARMAN

La expresión de la identidad nacional en la obra de Derek Jarman, como una estrategia de resistencia contra el thatcherismo, está relacionada con la vuelta a las ideas del neorromanticismo¹. La tendencia neorromántica se dio a conocer en Gran Bretaña en la década de los 40, su huella es perceptible en la pintura (John Minton, Leslie Hurry, David Jones), literatura y cine inglés (*A diary for Timothy* de Humphrey Jennings, 1945, *A Canterbury tale* de Pressburger, 1944). David Mellor en *A paradise lost: The Neo-Romantic imagination in Britain 1945-55*, menciona entre sus características la relación entre el cuerpo y la sexualidad, el miedo a la muerte y la extinción, la creación de mitos, el sentimiento nostálgico por el pasado mejor, la búsqueda de la esencia de la cultura británica y la exaltación del paisaje inglés.

El neorromanticismo había influido considerablemente en la cultura inglesa de los años 80, cuando el país, gobernado por Margaret Thatcher, pasaba por una etapa muy dura desde el punto de vista económico y social. Jarman refleja esta situación en películas como *The Last of England* o *Jubilee*, en las que se daba una visión apocalíptica de la situación actual del Reino Unido, contrastada con épocas del pasado, como el reinado de Isabel I. Jarman introduce una gran variedad de referencias la patrimonio artístico británico como una afirmación de su identidad nacional y al mismo tiempo como contraposición a la decadencia cultural de la época de Thatcher.

En la obra de Derek Jarman podemos encontrar la expresión de dos identidades - la homosexual y la nacional. La historia del Reino Unido fue uno de los temas predilectos y objeto de reflexión en muchas de sus películas. Jarman reinterpreta y descontextualiza hechos y personajes históricos, la confusión intencionada de épocas del pasado y del presente se convirtió en su seña de identidad. En *Jubilee*, la reina Isabel I, acompañada de John Dee y Ariel, personaje de *la Tempestad*, se pasea por Londres de finales de los años 70, y contempla la destruc-

ción y anarquía en la que está sumergida la capital. Otra de las protagonistas de *Jubilee*, interpretada por la cantante *punk* Jordan, se dedica a rescribir los manuales de historia, modificando los datos a su antojo.



The Last of England. Derek Jarman, 1987

Un procedimiento muy frecuente en la obra de Jarman es la introducción de elementos -objetos cotidianos, vestuario, escenarios-, propios de la época actual, aunque la acción de la película transcurriera en épocas pasadas, como lo podemos observar en *Caravaggio*, película basada en la vida del pintor, *Edward II*, una adaptación libre del drama de Christopher Marlowe, o *The Garden*, una reinterpretación de la Pasión de Cristo. Jarman conseguía de esta manera actualizar el relato.

Mientras Jarman ofrece una visión idealizada del pasado de Reino Unido, suele representar el presente empleando imágenes apocalípticas. Cielos rojos, fuego, ruinas industriales e imágenes inspiradas en la pintura romántica inglesa (William Blake, John Martin, William Turner) fueron escenario de *Jubilee* y *The Last of England*, quizás su obra más pesimista.

Derek Jarman consideraba el período isabelino como la época cumbre de la cultura inglesa, una etapa ideal en la historia del país. Precisamente, la contraposición entre el reinado de Isabel I, período de florecimiento cultural de Inglaterra, y su decadencia durante el reinado de Isabel II, conforman el eje de la estructura narrativa de *Jubilee*. Jarman recurrió en numerosas ocasiones a obras

literarias de esta época, *La Tempestad* (*The Tempest*) y los sonetos de Shakespeare (*The Angelic Conversation*) Siempre son adaptaciones muy libres, de acuerdo con la tendencia a la actualización del relato mencionada anteriormente.

El componente esencial del cine de Derek Jarman era la creación de imágenes por encima de la narración, por lo que el director había sido distinguido en numerosas ocasiones como pintor-cineasta. La estructura de sus películas, basada en la combinación de imagen, música y la voz en off, demuestra claramente que no le interesaba el cine narrativo, por lo menos no en el sentido clásico. La estilización pictórica de la imagen se convierte en un juego metalingüístico entre cine y pintura, una reflexión sobre la representación. Las vinculaciones del cine de Derek Jarman con la pintura incluyen también la presencia de géneros básicamente pictóricos y de sus modos de representación, como la pintura de paisaje. La representación de paisaje forma parte esencial de la cultura artística británica, y, según los teóricos del neorromanticismo, corresponde a la identidad nacional. Siguiendo las mismas pautas, Jarman en *The Last of England* utilizaba el paisaje, también el urbano, como el símbolo del pasado perdido, contrastado con la visión apocalíptica de la situación actual del Reino Unido. En *The Garden*, rodado en la finca del director, Jarman combina las imágenes inspiradas en las marinas del Romanticismo inglés, la vitalidad de la vegetación del jardín y el paisaje industrial y árido de Dungeness.

Finalmente, algunos de los cortometrajes realizados con la super-8, *Apples stolen for Karen Blixen*, *A journey to Avebury*, *A walk on Mon*, se pueden considerar verdadera pintura de paisaje en movimiento, ya que la representación de la naturaleza es su único tema, carecen de narración, diálogos o comentarios en off.

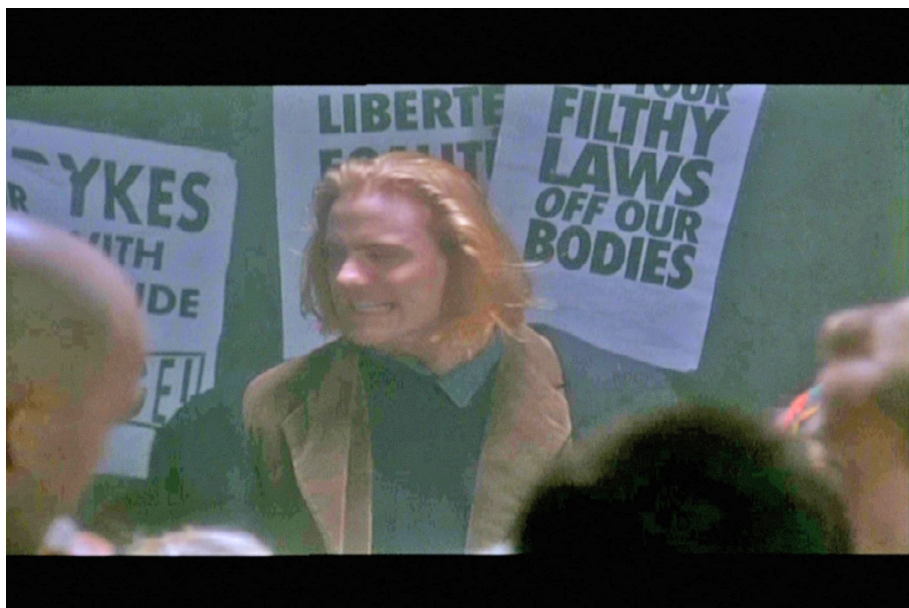
En las películas de Jarman abundan también referencias a la pintura inglesa. *The Last of England* debe su título a un cuadro de Ford Maddox Brown, el punto de partida de la película. Representa emigrantes en un barco, el pintor se había inspirado en la partida a Australia de Thomas Woolner, un escultor relacionado con los prerrafaelitas. La misma imagen se repite en la película en forma de un *tableau vivant*, vemos una pareja que se despiden de Inglaterra, pero luego también a los inmigrantes que llegan al Reino Unido, sentados en el muelle y vigilados por un soldado armado.

La película fue rodada sin guión - se trata casi de una improvisación-, fue grabada con al técnica super-8 y luego transferida al 35mm. Tuvo gran trascendencia estilística en el cine británico de los 80 e incluso en el mundo publicitario. Robert Hewison considera *The Last of England* como una de las manifestaciones artísticas que marcan un nuevo camino en el arte británico, caracterizado por su noción de responsabilidad social y el pluralismo de las formas de expresión empleadas y lo compara con la obra de artistas como Gilbert and George, Tony Cragg, Helen Chadwick y escritores como Ian Sinclair o Salmán Rushdie.

The Last of England tiene estructura de collage en el que confluyen fragmentos de idílicas películas caseras rodadas por el abuelo y el padre del director, contrastadas con las imágenes actuales de Londres, de marginados, drogadictos, refugiados. Jarman expresa rechazo al culto del imperialismo inglés mediante imágenes que evocan la tradición cultural británica. *The Last of England* fue comparada con obras inscritas en el neorromanticismo inglés, como *Listen to Britain*, de Humphrey Jennings (1942). Uno de los elementos claves en estas dos películas fue el papel del paisaje inglés como un elemento definitorio de la identidad británica².

Jarman utiliza referencias y citas pictóricas de la pintura inglesa: las visiones de diluvios y catástrofes de John Martin y *Urizen* de William Blake, para recrear visiones apocalípticas de la destrucción cultural de Gran Bretaña. En los paisajes urbanos alude a las tonalidades naranja y malvas del cielo y azules en las imágenes nocturnas, inspiradas en los paisajes londinenses de Turner.

En *Edward II* Jarman recurre a pintura contemporánea, a la obra de Francis Bacon, considerado por muchos historiadores y críticos como el mejor pintor británico del siglo XX. Jarman utiliza el texto original de Marlowe pero no pretende representar la realidad histórica, utiliza el mismo procedimiento estilístico que en *Caravaggio*. Introduce elementos de escenografía y vestuario contemporáneos, inserta una manifestación del grupo activista OutRage y una canción de Annie Lennox, *Every time we say goodbye* para lograr una descontextualización y a la vez actualización del relato.



Edward II. Derek Jarman, 1991

La pintura de Francis Bacon tampoco guarda ninguna relación histórica ni temática con el drama de Marlowe, pero tiene una importante función simbólica. En una secuencia aparece un buey desollado en medio de una habitación vacía, luego sobre él es crucificado uno de los soldados implicados en el asesinato de Gaveston. En otra imagen vemos al hermano de Edward ensangrentado, sentado en una silla en medio de una habitación, que recuerda los efectos lumínicos y la composición espacial de los retratos de Bacon de los años 70.

Bacon era homosexual, igual que Jarman, lo cual coincidía con la lectura que el director quería hacer de la obra de Marlowe, interpretada por él como una historia de amor entre

Edward II y Gaveston. Debemos también tener en cuenta que la pintura de Bacon es una expresión de crueldad. Sus *Crucifixiones*, lejos de tener un significado religioso, representan actos de violencia, igual que sus tauromaquias. En *Edward II* la brutalidad de estas imágenes simboliza la condición de los homosexuales en el Reino Unido durante el gobierno de Thatcher.

La película esta dirigida contra la Cláusula 28 (también llamada Sección 28), ley aprobada en 1986 y revocada en 2003 que prohibía a autoridades locales promover de manera intencionada la homosexualidad, publicar material que induciría a mantener relaciones homosexuales o enseñar en escuelas públicas que la homosexualidad es una forma normal de vida familiar. Prácticamente, se sugería que la homosexualidad podía ser transmitida por la literatura, podía ser contagiada como la epidemia del sida que apareció en Reino Unido en aquellos años. Debido a la falta de claridad y a las más variadas interpretaciones de esta ley, se ha llegado a tachar de inadecuadas obras de Shakespeare, Marlowe, Virginia Woolf u Oscar Wilde.

Jarman fue miembro de varias asociaciones de defensa de derechos de las minorías sexuales y de enfermos de sida. En opinión pública la epidemia del sida era casi exclusivamente asociada a la homosexualidad lo cual derivó en una aún mayor estigmatización social del colectivo. Una de esas organizaciones, *OutRage* aparece en *Edward II*, en una manifestación en apoyo a Gaveston. En una de las pancartas sostenidas por los participantes podemos leer: *Get your filthy laws off our bodies* (*Quitad vuestras sucias leyes de nuestros cuerpos*) que hace una alusión directa a la Cláusula 28. Cabe mencionar también que incluso *Edward II* de Marlowe ha llegado a ser considerado moralmente peligroso.

El problema del sida, la marginalización de los portadores del virus y del colectivo homosexual en general fue tema de la última película de Derek Jarman, *Blue* (1994). Es asimismo una de las películas más radicales del cine británico, ya que la imagen se reduce a 75 minutos durante los cuales lo único que vemos es una pantalla vacía de color azul resplandeciente, mientras se escucha la voz de Jarman y de sus actores favoritos leyendo fragmentos de sus diarios y reflexiones sobre la situación de enfermos de sida en el Reino Unido. Una imagen abstracta,

aparentemente vacía, le pareció una alegoría perfecta de la epidemia del sida, ya que el virus es invisible para el ojo humano y también sus víctimas fueron invisibles para el gobierno:

A blank blue film. I mean a film with ... inches. I wanted to make a film about HIV and everything was so sentimental so it didn't actually... I had this great problem: I couldn't make a film about other people; I had to do it about myself. I really was, I felt that I had to make a self-portrait in the middle of all of this. I used my hospital notes and it's quite comic; I'll tell you, it's not too grim, but I thought this was a way of actually doing it with no images -you know the virus- we can't see the virus.³

Blue en inglés tiene varios sentidos, significa «triste», pero también «obsceno», «picante». En realidad, el título transmite la tristeza de la despedida, ya que iba a ser su última película, a la vez hace alusión a los problemas que tuvo con la censura por incluir escenas homoeróticas en algunas de sus películas, especialmente *Sebastián* y *Edward II*. El color azul es también alusión a los cuadros monocromos de Yves Klein, ya que en principio Jarman quiso rodar un documental sobre el pintor.

Blue supone la culminación de la evolución estética de su obra, desde la imagen barroca de sus primeros largometrajes -fuertemente influenciada por la obra de Ken Russell-, hasta el minimalismo más extremo que venía anunciado ya desde *Wittgenstein* (1993), una película rodada sin escenografía en un espacio negro neutral. Esta forma de expresión tan insólita en la cinematografía, cuenta con algunas afinidades formales y estéticas precedentes en las corrientes artísticas contemporáneas - en el sentido de la liberación de lo material y lo visual: el minimalismo y el arte conceptual. También se pueden establecer paralelismos entre su obra y el arte de identidad y activista anglosajón, Keith Haring, David Wojnarowicz, los colectivos Gran Fury o Act Up, por la proximidad ideológica y estética de su discurso. En la obra de estas artistas se refleja la condición social de los enfermos del sida y la visión de la enfermedad que se daba en los medios de comunicación. Muchas veces expresada desde un punto de vista muy íntimo, ya que varios de estos artistas fueron víctimas del VIH.

Blue guarda también una similitud estética con sus últimos cuadros, monocromos con palabras grabadas en la pintura. Muchas veces incluían también fotocopias de páginas de periódicos que hablaban sobre el sida u homosexualidad. Pero mientras *Blue* expresa paz y aceptación del destino de manera casi budista, los cuadros de los años 90⁴ a cambio reflejan la ansiedad y rabia. Cuadros como *Ataxia: AIDS is fun* o *Drop Dead* son un comentario irónico sobre la situación del colectivo gay en el país gobernado por Thatcher. *A letter to the minister* es especialmente interesante, Jarman cubrió un gran lienzo con fotocopias de una portada de prensa amarilla en la que se hablaba de un niño criado en una familia homosexual, las pintó de amarillo y grabó su propio mensaje en el pigmento húmedo:

Dear Minister,
I am a twelve-old Queer. I want to be a Queer artist like Michelangelo,
Leonardo or Tchaikovsky.

PETER GREENAWAY

Las alegorías y referencias a la thatcherismo están presentes en muchas de las películas de Peter Greenaway, de manera más o menos directa. Le interesa especialmente la relación entre la alta cultura y el poder, la fuerza destructiva del régimen conservador, la represión sexual, el imperialismo y la identidad británica, pero sin nombrar ninguno de estos temas de manera tan literal como lo haría Loach o incluso Jarman.

Greenaway en sus películas incluye referencias a la cultura británica. Las encontramos en la banda sonora, sobre todo la que componía para él Michael Nyman, inspirada en la obra de Purcell. Greenaway recurrió también a la obra de Shakespeare e igual que Jarman realizó una adaptación de *La Tempestad* pero con fines y resultados bien distintos. Sus *Libros de Próspero* suponen una reflexión acerca del arte como una forma de vida de carácter universal, no como parte de la cultura británica. Es también una adaptación mucho más alejada del original que la de Jarman.

Greenaway opina que Gran Bretaña carece de la tradición pictórica y sólo cuenta con tres grandes pintores: Turner, Constable y Francis Bacon. La obra de este último le sirvió de inspiración en *Z.O.O.* y, de manera más explícita, en *El cocinero, ladrón, su mujer y su amante*. La violencia de los cuadros de Bacon concordaba perfectamente con el mensaje de estas dos películas que constituyen una verdadera alegoría de la situación social y cultural del Reino Unido en la época de Thatcher. La recurrencia a la pintura es una de las señas de identidad del cine de Peter Greenaway, aparece bajo todas las formas posibles: como estilización de la imagen, *tableau vivant*, cita pictórica y siempre participa activamente en la acción de la película.

El paisaje tiene una función especialmente importante en sus películas y forma parte de la expresión de la identidad nacional. En algunos casos incluso adquiere la cualidad de un personaje más de la película. En sus primeras obras experimentales, *Vertical Feature Remake* y *A walk through H*, *Dear phone*, se convierte en el verdadero protagonista y el tema casi único de sus complejas estructuras narrativas. En *El Contrato del Dibujante* Greenaway aplica esta función al jardín y a la mansión campestre. Su representación está inspirada en los cuadros de Gainsborough y de Constable, uno de los pintores más admirados por el cineasta. También en *Conspiración de mujeres* el paisaje (inspirado en los cuadros de Graham Sutherland y en pintura prerrafaelista) es algo más que el espacio en el que se desarrolla la acción.

Las alegorías del thatcherismo más relevantes encontramos en *Z.O.O.* (1986) y en *Cocinero, ladrón, su mujer y su amante* (1989). Ambas películas están protagonizadas por personajes destructivos y se desarrollan en una especie de microcosmos, ámbitos cerrados regidos por sus propias leyes (un zoológico y un restaurante de lujo). En *Z.O.O.* el director del zoológico Van Hoyten, en vez de preservar las especies que allí habitan se dedica a exterminar todas las que son de color blanco y negro, incluyendo a la prostituta/escritora, Venus de Milo, que viste estos colores. También en *Cocinero, ladrón, su mujer y su amante*, la literatura es víctima de un personaje tiránico y extremadamente brutal. El director del restaurante y a la vez jefe de una banda criminal, Albert Spica representa un capitalismo desenfrenado, valor absoluto del dinero y desprecio a la cultura. Un ladrón vulgar y destructivo que toma posesión de un restaurante de lujo simboliza el Reino Unido bajo el gobierno de Thatcher donde la cultura se convierte en objeto de consumo. En las películas de Greenaway los personajes destructivos, irracionales y casi siempre adinerados atentan contra los protagonistas, generalmente artistas o intelectuales. El director se pone claramente de su lado, aunque son también los que suelen perder, son asesinados o humillados, como Neville en *Contrato de dibujante*, Kracklite en *Ventre de un arquitecto*, el padre de Nagiko en *The Pillow Book* o Michael en *Cocinero, ladrón, su mujer y su amante*. Al descubrir que su mujer mantiene una relación amorosa con Michael -un cliente del restaurante y propietario de una librería-, Albert Spica decide asesinarlo, asfixiándolo con las páginas de sus libros. Es quizás la alegoría más clara del thatcherismo que podemos encontrar en la obra de Greenaway.



Cocinero, ladrón, su mujer y su amante. Peter Greenaway, 1989

En una entrevista concedida en 1989⁵ Greenaway confirma la relación de la historia narrada en *El Cocinero* con la actualidad política del Reino Unido, aunque por otra parte mantiene que no se reduce solamente a una alegoría del gobierno de Thatcher. Sus alegorías tienen un significado más universal y no se trata de tomar una posición determinada al respecto:

A. Kilb: (...) At the end of *The Cook, the Thief...* the crime boss has the body of his intellectual rival set before him as a meal. Is that a political allegory, a social comment on Margaret Thatcher's England?

P. Greenaway: On one hand, the situation in England in the last years did anger me a great deal –this vulgar, unimaginative, anti-intellectual Thatcher government and its social pendant, the new Yuppie middle-class that decorates itself with artworks and cultural achievements- so that some of my fury did surface again in the film. On the other hand, I view the whole matter from a cosmic perspective. I don't take a position. I believe that there are no more positions to take, no certainties, no facts.

Aquí reside la principal diferencia entre el cine de Greenaway y de Jarman, que se inclinaba más por el activismo social y prestaba mayor atención a la carga ideológica de sus películas. Greenaway critica sobre todo la política cultural de Thatcher, pero en su obra podemos encontrar el reflejo de la represión sexual y falta de libertades en esta época aunque no de manera tan explícita como en caso de Derek Jarman. La opresión y la represión sexual es reflejada en *El Contrato del dibujante*, *ZOO* y sobre todo en *Cocinero, ladrón su mujer u su amante*, en la que el opresor es un impotente, podemos encontrar también alusiones a la castración en *Conspiración de mujeres*⁶.

NOTES

- 1 O'PRAY, M., Derek Jarman: The dreams of England, Londres, British Film Institute, 1996, p. 32
- 2 O'PRAY, M., Derek Jarman: The dreams of England, Londres, British Film Institute, 1996, p.158
- 3 The Director's cut: Derek Jarman. Entrevista con Derek Jarman realizada por Jeremy Isaacs
- 4 presentadas en las exposiciones *Queer*, 1992 en Manchester City Gallery y *Evil Queen*, 1993 en Whitworth Gallery, también en Manchester
- 5 KILB, A., Food for thought, en GRAS, V. y GRAS, M. (editores), Peter Greenaway. Interviews, Jackson, Mississippi University Press, 2000
- 6 WALSH, M., Allegories of Thatcherism: The films of Peter Greenaway, en VV.AA. British Cinema and Thatcherism. Pp. 268-270

ILUSTRACIONES:

1. *The Last of England*, Derek Jarman, 1987
2. *Edward II*, Derek Jarman, 1991
3. *Cocinero, ladrón, su mujer y su amante*, Peter Greenaway, 1989

BIBLIOGRAFÍA:

- BIGA, T., The principle of non-narration in the films of Derek Jarman, en LIPPARD, Ch.(coordinador), *By angels driven: The films of Derek Jarman*, Trowbridge, Flick Books, 1996
- DRISCOLL, L. »The rose revived»: Derek Jarman and the British tradition, en LIPPARD, Ch.(coordinador), *By angels driven: The films of Derek Jarman*, Trowbridge, Flick Books, 1996
- GOMEZ, J., The process of Jarman's War Requiem: personal vision and the tradition of the fusion of the arts, en LIPPARD, Ch. (coordinador), *By angels driven: The films of Derek Jarman*, Trowbridge, Flick Books, 1996
- KILB, A., Food for thought, en GRAS, V. y GRAS, M. (editores), *Peter Greenaway. Interviews*, Jackson, Mississippi University Press, 2000
- JARMAN, Derek, *Dancing ledge*, Londres, Quartet Books, 1991
- JARMAN, D., *Queer Edward II*, Londres, British Film Institute, 1991
- LAWRENCE, Amy, *The films of Peter Greenaway*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997
- LIPPARD, Chris (coordinador), *By angels driven: The films of Derek Jarman*, Trowbridge, Flick Books, 1996
- MAZIERSKA, Ewa, *Peter Greenaway*, Varsovia, Fundacja Sztuki Filmowej, 1992
- O'PRAY, M., *Derek Jarman: The dreams of England*, Londres, British Film Institute, 1996
- PASCOE, Peter Greenaway. *Museums and living images*, Londres, Reaktion Books, 1997
- REED, Ch., Postmodernismo y el arte de identidad, en STANGOS, N., *Conceptos del arte moderno*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000
- VV.AA., *Peter Greenaway*, París, Dis Voir, 1997
- WALSH, M., *Allegories of Thatcherism: The films of Peter Greenaway*, en VV.AA. *British Cinema and Thatcherism*.
- WOODS, A., *Being naked playing dead. The art of Peter Greenaway*, Manchester, Manchester University Press, 1996